

法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

能<隅田川>とオペラ<カーリユー・リヴァー> : 死の構図について

著者	式町 眞紀子
出版者	法政大学国文学会
雑誌名	日本文学誌要
巻	73
ページ	53-64
発行年	2006-03
URL	http://hdl.handle.net/10114/9371

能〈隅田川〉とオペラ〈カーリユー・リヴァー〉

— 死の構図について —

—

私が初めて能を観たのは、一九五六年一月東京においてだった。しかも幸運なことに、その短い滞在日程にもかかわらず、私は同じ演目を、二度の異なる機会で見ることが出来た。それが〈隅田川〉である。この二度の観能の機会は、私に素晴らしい印象をもたらした。素朴で感動的な物語、過剰なものを排除した簡潔な様式、緊張感にあってゆつくりと運ぶ動作、演技者の卓越した技量と統制力、美しい装束、詠唱・語り・歌唱が融け合い、三種の楽器と共に織り成す不思議なまでの音楽——私にとっては、どれもが全く以て新しい「オペラ的」な体験だった。

指揮者はいない——楽器奏者たちは舞台上に座り、合唱の一群も同様に舞台上に座り、主たる登場人物は、長い歩行路

を渡って現れる。照明は、厳密には劇場風のそれではない。出演者は全員男性であり、ただ一人の女性役の演者のみが、よもやその下に男の顎を隠しているなどとは思わせないような、実に見事な仮面を着けていた。

この芝居を観た記憶は、以後何年も私の頭から離れることは無かった。この体験から学べる点は無だろうか——いや大いにある——厳肅なものへの専心と、演技者の熟達は、国籍や言語の相違にかかわらず、歌手や俳優が見習うべきことである。この〈隅田川〉のような筋書きを、舞台を英国に変えて活用できないものだろうか——（中略）

……かくして、我々は隅田川から沼沢地のカーリユー・リヴァーと、そしてイングランド東部のフェンランド（沼沢地）の教会までたどり着いたが、物語は同じで、登場人物も同様だ。

ただ、東京において音楽は、何世代を経ても大切に受け継

式 町 眞紀子

がれていた古い日本の伝統音楽が用いられていたのに対し、私はこの作品を、あの素晴らしい単旋律聖歌「この日も終わりぬ (Te lucis ante terminum)」を生かして書き始めることになった。その聖歌によって、作品の全てが形作られたと言っても良いだろう。

我々が書き上げたこの寓話には、特別日本的なる物は残されていない。だが、もし舞台と客席とが一体となつて、もとの劇が持つ「緊張」や「集中力」を、全部とまでは言わないまでも、せめて半分ほどでも感じ取れるならば、光栄の極みである。

右はベンジャミン・ブリテン (一九一三—一九七六) 作曲・ウィリアム・ブルーマー (一九〇三—一九七三) 台本の「カーリユー・リヴァー」が一九六四年六月十三日、オーフォード教会にて初演された際、ブリテンがプログラム・ノートに寄せた文の抄訳である。全文は、現在ではコンバクト・ディスク等の録音資料にも添付されている (The Decca Record Company Ltd. London [421 858-2] 1966/1989)。このブリテンは、能との出会いを始め、舞台の概略も含め、能から受けた印象や感想を率直に述べて、「カーリユー・リヴァー」執筆の経緯を語っている。このプログラム・ノートの行間の端々から、ブリテンの素朴にして深い感動が伝わってくる。

バレエ組曲「パゴダの王子」(一九五七初演) を皮切りに東洋的な音楽文化への開眼をし、またさまざまな制約や経済的根拠に左右されるそれまでの大規模なオペラの制作に疑問を抱き、

室内楽規模のオペラ制作への志向を固めつつあったブリテンは、イギリスでは十六世紀末頃を最後に宗教改革のあおりを受け上演を禁止され、その規制は現代に至ってなお解除されておらず、「学術的用途(研究)」においてのみ上演可」との制限下にあるキリスト教典礼劇の再現を希求したことも相まって、奇跡劇「ノアの洪水」(一九五八初演) を書き、場の設定を教会にしたオペラ「真夏の夜の夢」(一九六〇初演) 制作という過程を踏まえ、東京での能楽鑑賞体験によって彼自身が求めて止まなかった音楽世界にひとつの到達点を見出し、「カーリユー・リヴァー」として造形したのである。

しかし一方、「隅田川」に衝撃を受け活用したいとまで切望したものの、「我々が書き上げたこの寓話には、特別日本的なる物は残されていない。」と敢えて言明している点に着目し、今回は特に、後半から最終場に掛けて明らかにされる「死」の構図を読み解きたいと思う。

二

まず「隅田川」の梗概と構成を確認しておく。

「カーリユー・リヴァー」制作のモチーフとなった「隅田川」の構成は、大きく十段に分けることが出来る。内訳は——【第一段】渡し守(ワキ)の登場。隅田川の説明と、客を待つ旨を言う。流儀によっては大念仏が行われる事を告げる。【第二段】商人(ワキ連)の登場。用事を済ませ都から故郷へ戻る途中隅田川まで辿り着き、舟に乗りとうとする。このワキ連は底本や流

儀の相違によって、東国の知人を訪ねる途中の「都からの旅人」という設定に代わることもある。【第三段】渡し守と商人の問答。商人の背後に見える騒ぎは、女物狂が来ているからだと明す。渡し守が女物狂を待つて出発しようと告げる。【第四段】狂女（シテ）の登場。人商人にさらわれた我が子を思つて狂乱。都・北白川から捜し尋ねはるる隅田川に到着。笠を深く被り、手には笹を持つ。「笠」は旅の、「笹」は狂気の象徴。【第五段】狂女と渡し守の問答。乗船に掛けて物狂いを所望する渡し守と、それに応じる狂女のやり取り。舞事の見せ場が希薄な隅田川全体を通じ、「我もまた……」以下の上ゲ歌でのシテのこの場面での舞いは、唯一の明るさ・躍動感を感じさせる。【第六段】狂女が乗船を許され、舟は岸を離れる。対岸から聞える大念仏をいぶかしく思った商人が渡し守に理由を尋ね、それに応える形で渡し守が舟を漕ぎながら対岸で行われている大念仏の謂れを語る。【第七段】皆が聞き入っている中、舟は対岸へ着く。渡し守と狂女の応対。船上で聞かされた、非業の死を遂げた少年こそ狂女が捜し続けてきた我が子であると決定付けられる。【第八段】渡し守によって塚の前に案内された狂女は、悲嘆の極みに達し慟哭するばかり。【第九段】夜念仏の開始。皆に遅れながらもようやく念仏に加わった狂女。人々の声の中、我が子が念仏を唱える声を聴く。【第十段】狂女（母）ひとりで念仏を続けると、息子梅若丸の霊が現れる。母子邂逅の呼びかけも虚しく、互いに手に手を取り交わそうとするも叶わず、夜明けと共に霊も消え、曙光の中に浮かび上がった塚の前には、母が悄然と立ち尽くすだけだった。——以上である。その中でも

【第四段】シテ登場後の（カケリ）や第八段の（クドキ）などの、物狂い能に特徴的な小段部分に（隅田川）の緊張感のある動的なヤマ場が設けられ、また【第六段】のワキによる語り、それらと対極にある、息を殺したかの如く静的なもう一つのヤマ場として認識される。

次にそれぞれ二つの物語の比較をする。ブリテンが強調するところの、日本的な要素を取り外したとは言え、（隅田川）の筋立てを生かすようにして作り出された（カーリユー・リヴァー）には、原則的に（隅田川）を逸脱しているテキストはない。そこで物語の比較をする際には、（隅田川）には無い、新規のテキストが付加されている点が特に注目されるべきである。

本論では、（隅田川）と（カーリユー・リヴァー）の分岐点でもある【第六段】以下【第八段】、【第九段】及び【第十段】を取り上げ、変容の様相を（隅田川）の詞章と（カーリユー・リヴァー）の拙訳をもとに読み比べる。ただし（カーリユー・リヴァー）の区切られ方は便宜上（隅田川）とずれが生じているが、ここでは分析に整合性を持たせる目的と、何より物語の展開を優先事項とするため筋書きから判断し、（隅田川）の構成に準えて並べることにした。

なお、（隅田川）本文は実演に即し、シテ方は現行観世流、ワキ方は現行下掛宝生流をそれぞれ用いた。拍子符号に関して、拍子合は肩カギ（一）を二重に、拍子不合は肩カギを一重として区別した。また（カーリユー・リヴァー）台本テキストは Curlew River: A Parable for Church Performance, op. 71 Libretto based on the medieval Japanese No-play Sumidagawa of Juro

Motomasa (1395-1431), by William Plomer (1965) Faber and Faber に拠る。

三

【第六段】

場面は全員が乗船した後、渡し守が請われるまま対岸の大念仏にまつわる話をするところとなる。この一場形式である(隅田川)は、しかし全体を見渡すと前後半と大きく二つに分けられる。この第六段は、舟での移動がそのまま場面の転換点との役割も担っているのである。(「カーリユー・リヴァー」も形式は一幕物であるが、実質的に舟から降りる場面で全体は前半・後半とに分割される。これから始まる悲劇の幕開けでもあるが、劇中の登場人物は、よもや誰も予知し得ない。無防備であるからこそ、反射的に哀しみは一層強調される。渡し守も露骨な起伏も感情移入も見せず、訥々と事実のみを語り続ける。その語りぶりが抑制されることによって、すぐ後に控える展開がより対照的に、劇的に映るのである。これは(「カーリユー・リヴァー」)でどのように反映されているだろうか。

まず注意すべきは、それまでの狂女 (madwoman) という呼称が、ここでレディ (Lady) へと昇格している点である。前段で当意即妙に渡し守をやりこめ、彼を感じさせたセンスの良さ、渡し守に「ごたいそんな物言い」とまで言わしめた気位の高さがこの時点で確定されたのである。ただの狂女から、はつきりとした意志を持つ女性への変身である。本当はさる高

貴な女性が、世を忍ぶ飯の姿として狂女に身をやつしているということが真実味を帯びてくる。(隅田川)における、都対東国(鄙)という、地域性が備える優劣を具体的に反映した変換と言えよう。そして次には、名ノリの時に既に予告されていた「今日は大切な日です」(Today is an important day)である理由が明らかにされる。人々が集まっている理由は、(隅田川)の大念仏にまつわる話にはほ沿っているが、かどわかされた少年はキリスト教徒であると特定され、異教徒の蹂躪に屈せず、誇りと信仰を最期まで貫いた気高き人物として設定され、さらに次の通り付加されている。

渡し守 川辺の民は、その少年が聖なる方であると信じています。人々は、病を癒すために、少年の墓所から土を分けてもらいました。大勢の人が、そのおかげで助かったと申しております。川辺の民は、少年の霊を見たと信じています。

少年は聖人としてあがめられ、墓所の土は、病を癒す靈験あらたかなものと信じられ、人々がこぞって手にするものとなり、その上少年の霊を見たと言い出す者さいるという描写がそれである。この人々の目に少年の姿が「見えた」という現象は、後に少年の霊が母親を始め祈りを捧げる人々の前に現われるということへの布石ともなっている。これこそ奇跡譚を担う大事な要素の露呈であり、これから先物語の展開において、(隅田川)と(「カーリユー・リヴァー」)の、決定的な分岐点を示す部

分でもある。「クリエ・エレイソン」(主よ憐れみ給え)と聞くや否や、居合わせた人々は皆祈らずにはいられなくなる。場面はにわかには宗教的色彩が濃密になっていく。そして乗船時の場面転換を暗示するような歌として用いられた「カーリユー・リヴァーよ、東の地と西の地のはざまを穏やかに流れ…」と同じ歌が、旅人・修道院長およびコーラスによって再唱される。

カーリユー・リヴァーよ、東の地と西の地のはざまを穏やかに流れ、人と人とを分け隔てる！

カーリユー・リヴァーはそこを流れることによって東と西に土地を分断するだけではなく、人と人とを物理的にも、精神的にも離れ離れにもする。「隅田川」での、「ワキ連」「ここぞ名に負ふ隅田川 渡りに早く着きにけり」や、シテ「武蔵国と下総の中にある 隅田川にも着きにけり 隅田川にも着きにけり」の言葉通りでは、ともすれば物理的な、道や土地の単純な分断しか浮かび上がってこないが、川は、実はもつと深長な意味を持ち、様々な分断を象徴しているのだと、見逃してはなるまい。そう読み取れば、この「カーリユー・リヴァー」での挿入歌は、「隅田川」での「川」が象徴するものを良く汲み取り、「隅田川」以上により高い効果をもたらしていると言えるよう。歌声が水の音のように淀みなく聞こえてくる。

他に注意を引くテキスト上の変換としては、墓印が「柳」(隅田川)から「櫟」(カーリユー・リヴァー)へというものが認められる。これは、文化上のシンボルの相違に基く変更とも言

える。墓に柳を植えるのは、古代中国の風習に由縁し、櫟はキリスト教墓地によく植えられる樹種である。

【第八段】

「クドキ」シテ「今まではさりととも逢はんを頼みにこそ、知らぬ東に下りたるに、今はこの世に亡き跡の、標ばかりを見る事よ。さても無惨や死の縁とて、生所を去つて東のはての、路の傍りの土となりて、春の草のみ生い茂りたる、この下にこそあるらめや。」「歌」地謡「さりとては人々この土を 返して今一度 この世の姿を 母に見せさせ給へや」「上ゲ歌」地謡「残りてもかひあるべきは空しくて かひあるべきは空しくてあるはかひなき帚木の 見えつ隠れつ面影の 定めなき世の習ひ 人間憂ひの花盛り 無常の嵐音添ひ 生死長夜の月の影 不定の雲覆へり げに目の前の 浮世かな げに目の前の 浮世かな」

「カーリユー・リヴァー」

狂女「希望を抱きながら、わたくしはさまよい続けました。あの子にきつと会えるだろう、と。わたくしはたった一人で、葦茂れる沼沢地までへと、何もかも見知らぬ所へと出る参りました。やっと分かったのは、もうこの世のどこにも、生きている我が子のいる所へと通じる道など無いということ。一縷の望みを掛けて、わたくしはここまで参りました。なのに、お墓に辿り着くなんて！わたくしがあの子を産んだのは、人にさらわれ、ここ東の地の沼沢地へ連れ去られ、挙げ句の果てには道端の塵になるためだったと言うの？ああ、皆さん、どうかお

墓を掘り起こして、もうひと目わたくしにあの子の姿を見せて下さいな——あの子の姿、顔、あの愛くるしい顔を——」

修道院長・コーラス「あの子の人生はまだまだこれからだったのに、無惨にも終わってしまった。狂女は自分の人生ももう終わってしまったと思っている。一人きりになってしまった。一人きりになり、哭いている。どうか哭き止んでくれますように！」

捜し求めていた我が子の墓前に連れて来られ、母としての姿が前面に出た狂女の哀しみは、恨めしさと悔しさにと共に最高潮になる。低音で単純な節回しであり、拍子も不合で囃子すら伴わない「クドキ」の特性に乗って、〈隅田川〉の狂女は哀しみを切々と歌い上げる。〈カーリユー・リヴァー〉の狂女も同様に哀しみを綴る。理不尽にも子供をさらわれ、狂女にまで身をやつしながらその行方を尋ねさまよい、揚句には、既に亡くなっていったという事実を突きつけられる結果となった。それぞれの狂女に共通する感情は、哀しみ、恨めしさ、そして何よりも悔しさである。しかし〈カーリユー・リヴァー〉の狂女には、さらにそこに「憤り」の感情が加わる。墓の前に導かれた母親の姿。わななく肩は、哀しみのためだけではなく、哀しみを通り越した「怒り」のわななきなのである。一体、何のためにあの子を産んだのだろうか——。行き場の無い怒りは、どこに、誰に、ぶついたらよいものか。

親が子に先立たれ、哀しみのあまり慟哭の声を上げるのは、ウィリアム・シェイクスピアの四大悲劇のひとつ『リア王』に

も同様のものがある。持論に固執し、王権に執着したが故に、その結果として最愛の末娘コーディアを死に至らしめた場面での父リアの叫びである。

もう、もう、生きてはおらぬ。犬も、馬も、ねずみも、皆生きていくというのに、なぜおまえは息をせぬのか。ああ、おまえは生き返らない、二度と。決して、決して、決して、決して、決して。(五・三・三〇四—三〇七)

〈隅田川〉を契機に〈カーリユー・リヴァー〉へと独自の方法で変換していく過程で、ブリテンの脳裏にはリアのこのような叫びも去来したのではないだろうか。

〈隅田川〉の哀傷は、根底にある無常観に他ならない。「定めなき世の習ひ 人間憂ひの花盛り 無常の嵐音添ひ 生死長夜の月の影 不定の雲覆へり げに目の前の浮世かな」との詞章が何よりもそれを象徴している。無常であることからは、誰も逃れる術は無い。受け入れ難いが、事実である。子供をさらわれた上に逆縁という追い討ちをかけられ、母としてこれ以上の悲劇は無い狂女の哀しみでさえ、「無常」に飲み込まれるや、一切が無になる。しかし〈カーリユー・リヴァー〉では、〈隅田川〉の中核を為すこの無常観から離脱することになる。第六段において少年が清廉なキリスト教徒であり、死して聖人とも称えられたあたりに見え隠れした分岐点は、ここまで来るともはや決定的である。ここは『能十番 (Japanese Noh Drama: Ten Plays Selected from the Japanese Vol. 1)』日本学術振興

会 (COS)——以下『振興会訳』——では翻訳意図でもある原意を出来るだけ生かすように工夫を凝らし訳され、苦心の跡が見られる。ブルーマーが信頼できる英訳本としてブリテンに薦め、共に大いに活用した二人がよもや読み落とすはずが無いであろうから、意図してこの部分を外したことが逆にはつきりする。いま一度「我々の寓話には、何ら特別日本的なるものが残されているわけではない。」とのブリテンの言葉が思い起こされる。「カーリユー・リヴァー」作成に当たり、強調された「キリスト教的要素をもつ筋書きに置き換えよう」との試みは、ここから一気に総仕上げに向かう。

【第九段】

「掛ヶ合」ワキ「既に月出で川風も はや更け過ぐる夜念仏の時節なればと面々に 鉦鼓を鳴らし勸むれば シテ「母は余りの悲しさに 念仏をさへ申さずして ただひれ伏して泣き居たり ワキ「うたてや人々多くとも、母の弔ひ給はんこそ、亡者も喜び給ふべけれど、」鉦鼓を母に参らすれば シテ「我が子の為と聞けばに この身も晁鐘^{フシヨウ}を取り上げて ワキ「歎きを止め声澄むや シテ「月の夜念仏諸共に ワキ「心は西へと一筋に シテ「ワキ「南無や西方極楽世界 三十六万億 同号同名阿弥陀仏 〔□〕地謡「南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 シテ「隅田河原の波風も 声立て添へて 地謡「南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 シテ「名にし負はば都鳥も音を添へて 子方・地謡「南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏 〔問答〕シ

テ「なうなう今の念仏の中に、正しく我が子の声の聞こえ候。この塚のうちにてありげに候よ。 ワキ「正しくこの塚の辺と覚えて候。シテ「今一声こそ聞かまほしけれ

悲嘆のあまり、慟哭するばかりの狂女は念仏を上げることなどままたらない。それを憐れんだ周りの人間によつて説得が始まるのである。(隅田川)ではシテとワキだけによる「掛ヶ合」というスタイルを取っている。「うたてや人々多くとも、母の弔ひ給はんこそ、亡者も喜び給ふべけれ」とは至極もつともな渡し守による説得であるが、それを受け、あまり躊躇なく早々に念仏参加にに応じている狂女とのやり取りには、一抹の不足感はない。テンポが上がってくる展開の中、感情の推移がやや淡白に映ってしまう。これは念仏朗唱がもたらす場面効果に比重を置いたためと読むべきだろうか。それに引き換え(カーリユー・リヴァー)では、説得役は渡し守ではなく旅人に代わっている。渡し守に偏らず旅人にもそれなりに役割を分配するのは、(カーリユー・リヴァー)に於いて、(隅田川)ではワキ連に過ぎない旅人までもが、主役に準ずる扱いを受けていることに由来するからであろうし、何よりも「説得者」という理性的な人物には、(洗練されたと思定される)都の者である旅人の方が、狂女の共感を得るに相応しいと見なされたからであろう。二人だけによつてなされる(隅田川)の「掛ヶ合」と違い、旅人以下舞台上の人間が、口々に臨場感を高めて行く。

(隅田川)の舞台上の集団は一致して「南無阿弥陀仏」と唱える。皆の念仏の声は、幼くして非業の死を遂げた少年のため

に向けられる。念仏で救われるのは少年のたましいである。(隅田川)での「南無阿弥陀仏」に相当するものとして、(カーリユー・リヴァー)では詩篇の天使にまつわる話や三位一体の話が周到に用いられ、キリスト教劇への転化として詠唱される。だが、「クリエ・エレイソン」(主よ憐れみ給え)との祈りは、天使や諸聖人に対し捧げられ、夭折した少年に捧げられ、そして最終的に祈りを捧げる狂女を始め、集まった人々に還ってくるのである。これこそが「主のみめぐみ」である。

我々が(隅田川)の結末に絶望的且つ悲劇的との印象を抱くのは、生き残っている者の募る思いが念仏となり一方向へ向かうものの、それは行ったきりになったまま、二度と還ってこない、つまり「南無阿弥陀仏」と念仏を以てしても、死者と生者は決して同じ循環には無いと思い知らされるからである。だが(カーリユー・リヴァー)では、「クリエ・エレイソン」との祈りが天に通じ、霊との再会を果たし、復活の日を迎えるその時を心のよすがとし、生き続ける希望を手に入れる。奇跡が救済に繋がるのは、捧げた祈りが円環を巡るように、折った主体に戻ってくるからである。「南無阿弥陀仏」が暗示するものを、「クリエ・エレイソン」と祈る言葉に代えることで、ここまで大きく違う結果をもたらすのである。

舞台・見所までもが一体となって高揚してくる場面である。そして、いよいよクライマックスを迎える。夢中になって念仏を唱える母の耳に、会衆の耳に、亡くなった少年の声が響くのである。

【第十段】

〳〳南無阿弥陀仏 子方〳〳南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏
と 地謡〳〳声の中より 幻に見えければ シテ〳〳あれは我が子か 子方〳〳母にてましますかと 地謡〳〳互いに手に手を取り交はせば また消え消えとなり行けば いよいよ思ひは真澄鏡 面影も幻も 見えつ隠れつする程に 東雲の空もほのぼのと 明け行けば跡絶へて 我が子と見えしは塚の上の 草茫々として ただ標ばかりの 浅茅が原となるこそ哀れなりけれ なるこそ哀れなりけれ

最終段になり、ブリテンの本意は遂げられる。いま一度、ブリテンがこの(カーリユー・リヴァー)を書くために抱いた二つの志を思い起こしてみよう。一つは「能の様式や手法に基いたオペラを書くこと」、そしてもう一つは「キリスト教における、奇蹟の実現と魂の救済を寓話に仕立てあげること」だった。一つ目はこの作品が完成した時点で全うされた。そしてもう一つの志は、次のような結末を迎えることによって実現したのである。

狂女

ほうや、おまえなの。

少年の霊

母上、どうぞ安らかにお暮らし下さい。死者はまた蘇えます。

そして、あの祝福された日が参りましたら、天国でお会いしましょう。

修道院長・コーラス アーメン

少年の霊

主はいつもあなたたちといたまいし。

渡し守・旅人

アーメン

少年の霊

主はいつも母上のお傍におられます。

狂女

アーメン

少年の霊

アーメン

《隅田川》では、少年の亡霊とは、墓の上の草影がそれらしく見えたものに過ぎないと言う、母親の美しくも哀しい誤解の変化でもある。実際に霊と会えたのか、もしくは会った「つもり」なのか、また霊に会ったのは母だけか、居合わせた皆が同様の体験をするのか、いくつかの選択肢があり演出法の点から解釈が揺れるところである。はっきりしているのは、《隅田川》の子方には「南無阿弥陀仏」と言う念仏と、「母にてましますか」以外に言葉が与えられていないことである。それゆえ亡霊はことさらに幻影の域を出ることは値わず、寒々とした空虚な印象が場面を支配し、紛れもない悲しみのうちに終わる。母親はただひとり取り残され、それ以上の展開は知る由も無い。だが冷たく突き放されたのは、母親だけではなく、見所もまた同様なのである。極限までに高まった緊張と、絶望の後に訪れる呆然との落差は、余りに大きい。

その一方、《カーリユー・リヴァー》での子方の扱われ方はどうだろうか。母親に次いで、その場に居合わせていた人々全てに少年の声が届いてからの展開に注目したい。

全員

確かに少年の声だ！見よ！あの子の姿だ！

「見えている」と言う、この生身の如き存在感。その姿は亡霊に他ならないが、それは輪郭を持ち、生きている人間に対し語り掛ける。積極的に《カーリユー・リヴァー》の台本作成の過程で発言してきたブリテンも、ここで迷いが生じたようだ――この少年の霊を、実体として表現するか否か。偶然にも、東京で隅田川を鑑賞した際、子方出現と子方非出現（声のみ）の両方の演出を経験していたことに因る。ブリテンはブルーマーに、少年の霊が見えた方がいいか見えない方がいいか、意見を仰ぐような手紙を送っている。それに対するブルーマーの返事は、「少年の霊は見えた方がいい」だった。ブルーマーの見解は採用された。ちなみに『振興会訳』には、どの曲にも場面に即した挿絵が適宜施されているのだが、《隅田川》において当該場面は、ちょうど塚から少年の霊が現れるように描かれている。いたずらに先入観を誘導してしまったのか、それともブリテンやブルーマーの嗜好に因るものか。いずれにせよ本来実体の無いものの存在を写實的に造形しようとすることは、鮮明なインパクトを与える。

『申楽談儀』において、世阿弥と元雅が《隅田川》の子方の扱い方に関するやり取りの果てに、「して見てよきにつくべし。せすば善悪定めがたし」と締めくくられている箇所があるが、《カーリユー・リヴァー》では少々事情が変わってくる。というのも、

修道院長 善良なる者たちよ、兄弟たちが、今日ここへ奇蹟を見せるために来たことをお知らせしよう。不遇のな

んと哀れなことが。主のみめぐみの証は下された。

として劇が始まるように、奇蹟は「見えるもの」として示されることとなっている。この場合の奇蹟とは、「復活」を指す。

視覚的效果は必須なのである。この冒頭の予告は、

修道院長 善良なるものたちよ。ここでこの上ない悲運にあつてなお、主のみめぐみの証が下されたことをお見せした。

ここ、カーリユー・リヴァーにおいて、奇蹟と神秘が示現された。ひとりの女が祈りとみめぐみのおかげで救われた。哀しみのあまり氣のふれたひとりの女が。

との結びの言葉を以て果たされる。整合性は保たなければならぬのである。

四

その姿を皆の前に現した少年の霊は、穏やかに、そして清らかに説き始める。母に生きよ、と力付け、死を恐れることなく天国での再会を約束し、奇蹟の示現を讃える会衆には神の祝福を授ける。続いて、もはや狂気から解放された母に対しても神の祝福を授け、思い残すことなく静かに帰って行く。ここで、〈隅田川〉と〈カーリユー・リヴァー〉は、決定的な訣別を迎えるのである。

片や「互いに手を取り交はせば また消え消えとなり行けば」と、行き場を失った手が宙に浮き、少年がかどわかされた段階で生じた別離は最後まで覆されることはない。死はこの

母子を、否、生者と死者を永遠に分断する。そして片や、奇蹟の顕現と絶望の淵から救済が施された後に示される人々の充足された結末。この二つの結末を左右したものは何か。それはひとえに、仏教とキリスト教における死生観の違いである。

〈カーリユー・リヴァー〉では、少年の亡霊がはつきりとした輪郭を持ち、その口から発せられる言葉には、ぬくもりと信念に満ちた意志すら感じさせる。母に生きよと励ますことが出来る根拠は、少年が霊として再生を果たし、生き続けていると前提されるからである。キリスト者にとって、死はもちろん物理的な別離や苦痛をもたらすが、復活の希望に支えられて、それを乗り越えるのである。

わたしたちは洗礼によってキリストと共に葬られ、その死にあずかるものとなりました。それは、キリストが御父の栄光によって死者の中から復活させられたように、わたしたちも新しい命に生きるためなのです。もし、わたしたちがキリストと一体になってその死の姿にあやかるとすれば、その復活の姿にもあやかれるでしょう。わたしたちの古い自分がキリストと共に十字架につけられたのは、罪に支配された体が滅ぼされ、もはや罪の奴隷にならないためであると知っています。死んだ者は、罪から解放されています。〔新約聖書〕「ローマの信徒への手紙」六・四七

人間は罪によって「死んだ」者であり、キリストによって罪の支配を解かれ新しい命（永遠の命）を得るという教えは『新

約聖書』の複数箇所で強調されている。たとえ肉体は無くとも、魂は永遠に滅びない。この自信は揺ぎ無い。喜びに満ち足り誇らしげな、少年の、その母の、そしてそこに居合わせた人々の表情は輝きを増す。

ブリテンたちが敢えて子方を出すことに固執した理由の一つに絞きれないだろうが、少なくとも仏教とキリスト教における死生観の絶対的な違いを的確に表現するためには不可欠だったと、ここに来て確信出来るようになる。〈カーリユー・リヴァー〉を作るに当たり、ブリテンが掲げた二つの志のうち、残りの一つ「キリスト教における、奇蹟の実現と魂の救済を寓話に仕立てあげること」は、こうして確かに実現した。

〈隅田川〉を出発点としながら、最終的に〈カーリユー・リヴァー〉において「死と再生（復活）」という主題を明確にしたブリテンは、俗に「教会三部作」(後掲する【主要舞台作品簡易表】を参照のこと)でその主題を継承することとなる。その最後を飾る作品八一〈放蕩息子〉(一九六八初演)は、まさに「死んだと思われていた息子」が生きて返ってくる話である。「三部作」と称されながら、能の影響を受けて書かれた〈カーリユー・リヴァー〉のみが切り離されがちであるが、今こそ虚心坦懐にそれらを読み較べることによって、改めて〈隅田川〉を読み直すことへ繋がる可能性さえも感じられる。

参考

【ベンジャミン・ブリテン・主要舞台作品簡易表】

*凡例：作品番号・原題(邦題)・初演年月・構成・台本作

成者または原作者等

〔Stanley Sadie "The new Grove dictionary of music and musicians" (Macmillan) 1980 を参照〕

Op.17 Paul Bunyan 〈ポールバンヤン〉(1941.5/1976.2改訂版初演)【プロローグ+2幕】W.H.オーデン

Op.33 Peter Grimes 〈ピーター・グライムズ〉(1945.6)【プロローグ+3幕6場】M.スレイター

Op.37 The Rape of Lucretia 〈ルクレティアの凌辱〉(1946.7)2幕4場+エピソード R.タンカン

Op.39 Albert Herring 〈アルバート・ヘリング〉(1947.6)〔3幕5場〕E.クロージャー

(欠番) The Little Sweep [Act 3 of Let's make an Opera] (小さな煙突掃除—オペラを作ろう op.45 に基づく) (1949.6) 1幕 (2部3場) E.クロージャー

Op.50 Billy Budd 〈ビルリー・バッド〉(1951.12.1初演/1960.11改訂版初演*4幕から2幕へ削減 E.M.フォスター及びE.クロージャー

Op.53 Gloriana 〈タロリアーナ〉(1953.6)〔3幕〕W.プルマー
Op.54 The Turn of the Screw 〈ねじの回転〉(1954.9)【プロローグ+2幕】M.ペイパー

Op.57 The Prince of the Pagodas バレエ組曲〈パゴダの王子〉(1956/1957初演)〔3幕〕J.クラハロ

Op.59 Noye's Fludde 〈ノアの洪水〉(1958.6)〔1幕〕台本=イギリス・チェスター地方伝承の奇蹟劇

Op.64 A Midsummer Night's Dream 〈真夏の夜の夢〉(1960.6)

「3幕」原作 W.シェイクスピア／改編 B.ブリテン及び P.ピアース

Op.71 *Curlew River: A Church Parable* 〈教会上演用寓話・カーリュー・リヴァー〉(1964.6) [1幕] W.ブルームー・〈隅田川〉

翻案作品

Op.77 *The Burning Fiery Furnace: A Church Parable* 〈教会上演用寓話・燃える暖炉〉(1966.6) [1幕] W.ブルームー

Op.78 *The Golden Vanity* 少年合唱曲 〈黄金の虚栄〉(1967.6).
クレアム詞 (英国古代歌謡に基づく)

Op.81 *The Prodigal Son: A Church Parable* 教会上演用寓話

〈放蕩息子〉(1968.6) [1幕] W.ブルームー

Op.85 *Owen Wingrave* 〈オーエン・ウィンググレイヴ〉(1971.5

テレビ初放映/1973.5 舞台初演) [2幕] M.パイパー 台本

Op.88 *Death in Venice* 〈ヴェニスに死す〉(1973.6) [2幕] M.パイパー 台本

注

1 正しくは一九五六年二月十一日である。ブリテンの単純な記憶違いと思われる。

2 一九五六年(昭和三十一年)二月来日時に於ける能楽観賞の記録

〔二回目〕二月十一日 (土) 梅溪会主催(水道橋能楽堂)

〔田村〕梅若泰之 〔隅田川〕梅若武久 〔木六駄〕和田喜太郎

〔玄象〕梅若猶義

〔二回目〕二月十九日(日) 新光会主催(観世会館)

〔田村〕青木只一(素謡) 〔隅田川〕高山新一郎 〔鐘の

音) 野村万藏 (録木) 梅若万三郎
カトリック教会または聖公会教会で用いられる晩祷のための聖歌。イオニア旋法。

ブリテンが「その聖歌によって、作品の全てが形作られたと言っても良いだろう」と言ったのは、第一にこの聖歌の旋律の中に、暗号のように〈カーリュー・リヴァー〉の音楽のエッセンスが含まれているという示唆していると汲み取れるが、ほかに入退場のいずれにも用いられている点からも、このオペラ全体を包み込んでいるとの比喩とも取れる。

4 正式名称は「教会上演用寓話カーリュー・リヴァー (Curlew River: A Parable for Church Performance)」である。本論では〈カーリュー・リヴァー〉に統一する。

5 R.A. Foakes (1997) *King Lear: The Arden Shakespeare Third Series* Thomson Learning 筆者訳

6 Mervyn Cooke (1998) *Britten and the Far East* The Boydell Press p.141

7 『振興会訳』 p.159

8 新約聖書四福音書「マタイ」28・1〜10、「マルコ」1

6・1〜11、「ルカ」24・1〜53、「ヨハネ」20・1

〜2、14〜18それぞれに、磔刑の後復活し諸人の前に現

われるキリストが報告されている。本論の聖書解釈ならびに

引用は、日本聖書協会「新共同訳 新約聖書」(1982)に拠る。

9 「ローマの信徒への手紙」「エフェソの信徒への手紙」を始めとする「パウロ書簡」のほか、「ルカによる福音書」、「ヨハ

ネの黙示録」など。

(しきまち まぎい)・博士後期課程(一年)